

第31卷第3期
2019年6月

北方工业大学学报
J. NORTH CHINA UNIV. OF TECH.

Vol. 31 No. 3
Jun. 2019

斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德的分歧与论争(三)^{*} ——十月革命后梅耶荷德对“莫艺”与斯坦尼斯拉夫斯基的攻击

陈世雄

(厦门大学文学院 361005 厦门)

摘要 斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德无疑是20世纪俄罗斯贡献最大、影响最广的戏剧导演,他们各自创办了自己的剧院和表演艺术体系。然而,对于两位大师之间分歧、对立、论争的持久性、严重性和影响的深远,我们至今缺乏了解;另一方面,对上述两位大师之间的共同之处,对他们最终携手合作的必然性同样认识不足。本文介绍十月革命后两位大师关系的演变。

关键词 斯坦尼斯拉夫斯基;梅耶荷德;分歧与论争;体验艺术;表现艺术;假定性;自然主义;现实主义;形式主义

分类号 J830.9

3 “戏剧的十月”与两位大师的尖锐对立

3.1 十月革命后戏剧生态的巨变

1917年十月革命开辟了苏联各民族戏剧艺术发展的新阶段。苏联戏剧继承了革命前现实主义艺术的优良传统,后来逐渐形成统一的社会主义现实主义创作方法,在新的道路上发展。

1917年11月8日,第二次全俄工人、士兵和农民苏维埃代表大会通过法令,规定了工农政府的教育人民委员部的职责,指定卢那察尔斯基为人民教育委员。

根据人民委员会苏维埃1917年11月9日指令,剧院交由国家教育委员会艺术处管理(国家教育委员会后改为教育人民委员部)。指令中说明戏剧艺术是对人民进行共产主义教育最重要的手段之一。指令给剧院带来了“新观众”——工人、农民和红军战士。另一方面,著名的演员和演出团体走出剧院,到工人俱乐部、农

村和国内战争的前线演出。

新生的教育人民委员部将管理全国戏剧的事务掌握在自己手中,它作为管理艺术的国家机关,从它存在的头几天起就遇到错综复杂的课题,首先必须保护构成俄罗斯戏剧艺术的荣耀的那些旧剧院,与此同时,又必须开展工作来建立能够反映新的革命现实的剧院。为了完成这些复杂的任务,教育人民委员部必须制定新的艺术管理模式,它应避免官僚主义,为剧院创造良好的条件来发展戏剧事业,但这是极其困难的任务。在讨论行政问题时,难免伴随着尖锐的斗争,然而这些论争和实验决定着俄罗斯戏剧的命运。

起初,对戏剧事业的领导是依照集体的原则进行的,1918年1月,教育人民委员部成立了所谓戏剧苏维埃——“教育人民委员部文化教育事务协商会议”^[1],目的是在此框架下组织最广泛的艺术界知识分子、戏剧活动家开展日常的协作,以决定摆在他们面前的文化建设课题。正如戏剧苏维埃在一份通报上所说,必须有一系列措

收稿日期:2019-03-14

^{*} 国家社会科学基金项目“苏联戏剧历史经验研究”(13BWW035)。

作者简介:陈世雄,教授,博士生导师。研究方向:戏剧理论、俄罗斯与欧美戏剧、闽台地方戏曲。

施,果断坚决但又小心谨慎,不仅思想明确,还要了解现实、运用合适的方法。

由于有艺术界人士广泛参与戏剧事业的所有议题,按照戏剧协商会的构想,是可以保证各种条件得以完善,而采取的决定也是合理的。教育人民委员部做出保证:如果不和这个专业性的权威机构协商,决不会擅自采取任何步骤。

1919年8月26日,列宁签署了有关剧院国有化的指令。一些最古老的剧院被列为模范剧院。例如“莫斯科小剧院”、“莫斯科艺术模范剧院”、亚历山大剧院(后来改名为列宁格勒普希金模范话剧院)等等。这些剧院直接受教育人民委员部管辖,享有充份的艺术自主权。虽然革命后苏维埃政权在经济和政治上都面临巨大的困难,但还是建立了一些新剧院,例如,在莫斯科建立了俄罗斯联邦第一剧院(1920年建立,后称为“梅耶荷德剧院”)、莫斯科艺术剧院第三工作室(1921年建立,后改称为瓦赫坦戈夫剧院)、革命剧院(1922年建立,后来命名为马雅可夫斯基剧院)、莫斯科苏维埃剧院(1923),在彼得格勒有“大剧院”(1919年建立),在奥德萨有“红色火炬”巡回剧院(1920年建立,1932年迁往诺沃比尔斯克)等。少年儿童剧院的建设特别受到国家重视。创立了一批儿童剧院,如莫斯科苏维埃儿童剧场(1918年创办于莫斯科)、莫斯科儿童剧院(1921年建立,后改名为中央儿童剧院),在彼得格勒有青年观众剧院(1922年建立,后来改名为列宁格勒青年观众剧院)等等。

昔日的被压迫者如今掌握了政权,他们真正的兴趣是什么?在历史发展的现阶段,他们的目标是什么?为了实现这些目标,最适宜的途径是什么?这些问题有待解决。

新政权试图和戏剧界恢复对话,但遭遇了严重的困难。著名演员尤里耶夫^①在其两卷本的《笔记》中解释说“在革命的时刻剧院对骤然发生的事件缺乏准备,要知道,在沙皇时代,剧院和那些新的、进步的思潮是隔绝的,同时不知疲倦地提示,艺术应该置身于政治之外,应该是不问政治的。因此非常自然,革命事件如暴风雨般地发展,对于我们绝大多数的演员弟兄来说,1917年2月间发生的那些事件使他们处于一种毫不掩饰的惊慌失措当中。”^[2]至于在十月革命之后发生的事情就更使他们恐慌了。不仅仅是帝国

剧院的活动家们如此,俄罗斯绝大多数的导演和演员都是这样的。

当然也有例外。最明显的例子就是梅耶荷德,他用彼得格勒^②亚历山大剧院的莱蒙托夫戏剧《假面舞会》来欢迎革命。这个剧目被称为“帝国阴郁的挽歌”、“正在灭亡的世界的追悼会”。因此,梅耶荷德被称为俄罗斯第一个上演革命剧目的职业导演是完全合乎逻辑的。1918年,为了纪念十月革命一周年,梅耶荷德在彼得格勒音乐厅排演了马雅可夫斯基的《宗教滑稽剧》,因此,梅耶荷德能够在1918年入党后不久又成为彼得格勒戏剧处的副处长,就更不是偶然的。

那么新生的苏维埃政权和旧剧院之间能否正常、有效地对话呢?当“戏剧苏维埃”创办的时候,人们曾经希望它能够成为对国家戏剧事业进行民主管理的全新机构,甚至期待它能逐渐演变为“自由的、高等的剧院与观众的科学院,拥有对政府乃至整个戏剧生活强有力的影响力”。^[3]

然而,遗憾的是,这种局面没有真正地形成,否则,本书谈到的梅耶荷德等几位戏剧家的悲剧本应是可以避免的。

特别值得注意的是新生苏维埃政权与那些“从旧社会留下来”的“旧剧院”之间的关系。这个问题又必须从观众与剧院的关系说起。

史料表明,剧院与观众之间的关系并没有一下子就服从革命题材戏剧那种赤裸裸的宣传鼓动逻辑。生活、文化传统、生活方式,比起意识形态咒语,比起政府的指示与决议要来得稳定,来得丰富多彩。

从1918年1月起,所有的剧院都宣布看戏免费,实质上是重新分配了观众流向。譬如,莫斯科艺术剧院作为最典型的一家“旧的资产阶级剧院”居然往往一票难求。

为此,在马雅可夫斯基的《宗教滑稽剧》首演以后,梅耶荷德在1918年12月的人民委员会会议上专门谈到保留剧目的现状与观众的要求。他不无忌妒心地指出旧的“资产阶级剧院”良好的生存状态。

梅耶荷德非常有倾向性地解释了新的社会状况“所有关于无法搞到艺术剧院戏票的抱怨,并不意味着一切都顺利。那些贪婪地寻找着艺术的观众扑向那些敞开着的门,而不是朝向那

些还在演出的剧院。必须进行无情的分析,到底是谁在满足观众。”^[4]梅耶荷德的支持者、《戏剧莫斯科》的批评家布留姆在一篇题为《怜悯吗?》的文章中指责卢那察尔斯基支持“资产阶级的、正在瓦解的”剧院,说这些剧院的借口是工人们硬闯进去看演出。布留姆说,“是的,是硬闯进去”,这看起来似乎很可悲,这说明我们无产阶级在文化上是落后的,它小心翼翼地同时又有信心地踏进艺术的圣殿,沿着资产阶级凡夫俗子们的足迹,进入了艺术的闸门。^[5]

在教育人民委员部戏剧局的办公室里展开了暴风雨般的辩论。各模范剧院愤怒地表白自己是置身于革命之外和马克思主义之外的。斯坦尼斯拉夫斯基对左派分子回答说“不要批评我们,你们必须向我们学习。”然而,教育人民委员部戏剧局的决定是不容置疑的“开展工作来千方百计地压缩那些浪费人民钱财的模范剧院的数量!开展工作来重新评价在这些陈旧艺术的发源地的工作和劳动质量。”^[6]

后来,斯坦尼斯拉夫斯基写道“十月革命爆发了。演出概不收费,一年半的期间没有售过票,票是分发到各机关和工厂的。”^[7]

关于这一点,夏里亚宾回忆说“人们想过,以为俄罗斯人民花了九牛二虎之力才获得了他们从前被剥夺了的看戏的乐趣,而革命为人民打开了他们从前绝望地敲击过的剧院大门。真相是,人民去剧院不是走去的,也不是按照自己的意志跑去的,而是被党的或者军事组织的支部推着去的。他们是‘按照摊派’而去的。”^[8]

确实,“新观众”是按照政府的裁夺去剧院的,但是“老观众”却是为了确保“自己的剧院”能挂出“票已售完”的牌子而去的,他们在这些年头的积极性是无论如何也不应该低估的。

在1918—1919演出季,彼得堡的剧院为红军战士上演了33个剧目,为工会会员上演了75个剧目,而在1919年夏季,亚历山大剧院在公园内和工人俱乐部上演了17个剧目,马林斯基剧院上演了16场。在前线,公共剧场和国家剧院上演了153场次的戏剧,当时的戏剧局局长安德列耶娃在《红报》上载文做了统计。^[9]

显然,“旧式剧院”在全部演出场次中所占的份额仍然是显著的,当然,它对“新观众”的影响也是巨大的。这样,要把观众从旧式剧院隔离开

就谈不上,因为恰恰是旧式剧院在新老观众的意识中形成并且巩固了剧场文化。

卢那察尔斯基顽强地说服列宁保留“旧剧院”,理由是它们具有文化上的价值并且受到观众欢迎。“眼下,它们的保留剧目当然是旧的,然而我们能让它们净化,去掉全部脏东西。观众,甚至还有无产阶级,是乐意去看戏的。正是这些观众,以及时间本身会迫使哪怕最保守的剧院逐渐地发生改变。只不过不要让眼下为数甚多的精神变态者和骗子攀上我们的轮船,开始用我们的力量去扮演和他们不一样而对我们有害的角色。”^[10]后来卢那察尔斯基写道“多少声音在叫喊,说小剧院是破烂货,艺术剧院简直就是反革命的,塔伊罗夫搞的是在我们这里已经不复存在的唯美的酒吧,梅耶荷德是天才的矫揉造作者和骗子,人们有多少次提出要求‘把它们关闭,摧毁,这不是我们所需要的’。”^[11]

1919年,国家成立了模范剧院联合会与管理戏剧事业的主要行政机关——中央剧院。在当年8月26日题为《关于戏剧事业的联合》、由列宁与卢那察尔斯基签署的法令中,规定给剧院财政补贴,以使剧院降低票价,而从1920/1921演出季起,新观众看戏实际上是免费的。在彼得堡,国立剧院和模范剧院的戏票分配给工人组织、工会和学校。^[12]“旧剧院”于是迎向观众,其中既有传统的,又有新的“无产阶级”出身的。

1919年,卢那察尔斯基判断,在“旧剧院”的观众当中,取得了不容置疑的成功“在任何一个文明的城市中都从来没有过如此高度艺术的、如此无可指责的上演剧目。”^[13]实际上,在莫斯科小剧院上演了奥斯特洛夫斯基的8个剧目,格里鲍耶朵夫的《智慧的痛苦》,列夫·托尔斯泰的《教育的果实》,高尔基的《老头子》,德·维加、莫里哀、莎士比亚的剧目,莫斯科艺术剧院上演了根据陀思妥耶夫斯基小说改编的《斯捷潘契可夫的村子》,梅特林克的《青鸟》,汉姆森的《在王国的门口》,契诃夫的《三姐妹》、《樱桃园》,高尔基的《底层》,萨尔蒂科夫-谢德林的《帕祖兴之死》,奥斯特洛夫斯基的《智者千虑必有一失》,格里鲍耶朵夫的《智慧的痛苦》。^[14]

为了在工人和红军战士中培养戏剧骨干,在革命后的最初几年,在彼得堡和莫斯科的旧式剧院中,定时地对工人和红军战士进行专业训练,

剧团定时地系统地深入工厂演出。

在这些年里,无产阶级文化派在戏剧领域也十分活跃。左翼艺术的宣传工作者们模仿过去的“资产阶级”剧院张贴海报。无产阶级文化派的领袖之一克尔任采夫^③曾经预言,新型的剧院不是诞生在在马林斯基剧院或者亚历山大剧院舞台上,而是在工人的街区里。^[15]

对剧院的统一管理还体现在经济方面。革命后最初的年头,全国的剧院划分为国立的、实验的剧院(即原来的帝国剧院),苏维埃的(公共的)剧院等等,还有其他的,即社会的、私立的剧院。只有国立剧院是政府拨款的。

从1918年底起,苏维埃政权加强了对私立剧院的管理。私立剧院的剧目如果事先不经过人民委员会的批准就不得上演。从1919年3月开始,戏剧事业中私营的主动性就丧失了。(再也没有人愿意创办私立剧院了)其结果是,在莫斯科、彼得格勒和外省,剧团的数量锐减,而保留剧目和观众的结构也发生了改变。

另一方面,戏剧生活在其他各种暂时还被允许的形态中发展着。1919年,苏维埃人民委员会免除了公共演出场所的税收。戏剧生活,首先是工作室的、业余的、俱乐部的演出,急剧地繁荣起来。

3.2 梅耶荷德与“戏剧的十月”

十月革命后,很快地就有许多人觉得,戏剧必须有全新的、从来没有见过的形式。于是,舞台形态的更新和现代化和进程开启了。新生的“无产阶级文化派”主导了一场激烈的论争,这场论争带有一种不顾一切的残酷性,显露出时代自身的逻辑:当“世界革命”的全球风暴横扫一切社会成规时,旧时代的文化如果继续存在,那么它就会被“左”派理解为某种“返祖现象”,某种统治阶级的遗产,而这个阶级的权力如今已经被剥夺和废除了。梅耶荷德、马雅可夫斯基和他们站在一起,强烈反对莫斯科艺术剧院在上演契诃夫戏剧时表现出来的那种制造舞台幻觉的“体系”。

《戏剧的十月》就是这个时代的一个产物,它的始作俑者是梅耶荷德。

梅耶荷德于1918年8月加入俄共(布),是入党的文化名人中的一个。他很快就放弃了模范剧院的工作。在十月革命一周年之际,他克服许多复杂难题,调动、组织各方面人员,在短短的

一个月内把第一部苏维埃喜剧《宗教滑稽剧》搬上了舞台。首演于1918年11月7日举行,地点是彼得格勒音乐厅(当时是音乐剧院使用的场所)。皮奥特洛夫斯基^④在1926年写道“《宗教滑稽剧》对后来《戏剧的十月》的演变所产生的影响是毫无疑问的。”^[16]

著名的研究梅耶荷德的专家鲁德尼茨基认为“梅耶荷德所有最积极的戏剧活动——不论是在组织方面,还是自己的导演活动,在十月革命的年代里就决定性地纳入了宣传鼓动的轨道。”^[17]

1920年9月16日,教育人民委员卢那察尔斯基下令由梅耶荷德担任教育人民委员部的戏剧局局长,卢那察尔斯基相信,梅耶荷德是一个杰出的戏剧导演,他已经用《宗教滑稽剧》的演出证明了自己创造新型革命剧院的决心,再说他是个布尔什维克党员,能够为戏剧局的活动输入活力。担任这个职务后,梅耶荷德就获得了领导除了模范剧院之外的俄罗斯剧院网络的权力,而各地的模范剧院是在此一年之前成立了“模范剧院联合会”,直接由卢那察尔斯基管理,其中包括莫斯科大剧院、小剧院和艺术剧院,彼得格勒的马林斯基剧院、亚历山大剧院和米哈伊洛夫斯基剧院。后来,又有几个剧院加入了“模范剧院联合会”,包括莫斯科艺术剧院的工作室、塔伊罗夫的卡美尼剧院、莫斯科儿童剧院等等。

梅耶荷德获得的行政权力使他能够强有力地介入实践,按照他的理想来改造革命后的剧院。1920年10月11日,梅耶荷德出席了戏剧局会议并向局里的同事做了报告,内容是机构的改组和俄罗斯戏剧的任务。所提出的纲领叫做《戏剧的十月》,是“梅耶荷德派”的布留姆(В. И. Блюм)提出来的。梅耶荷德立即同意了这个名称。会议达成共识,在戏剧艺术领域必需像1917年在国家政治领域那样,实现革命性的转折,必需重新评价“旧”戏剧文化的成就,实现戏剧的“政治化”以有效地对国内发生的事件做出反应。必需运用广场的、群众大会的、宣传鼓动等群众喜闻乐见的形式。要扶植工人、集体农庄庄员、红军战士的业余戏剧,至少要在口头上,号召取消一批职业剧院,其中不排除“落后”的模范剧院。后来,在1920年12月的第一次全俄艺术处处长会议上,梅耶荷德直接宣布“哪些剧院现在

还营业,都必需锁上大门。”^[18]

“戏剧的十月”纲领提出后,发表支持意见的主要是未来主义理论家,包括画家、诗人和戏剧活动家。无产阶级文化派人士同样支持“戏剧的十月”纲领,他们认为,职业剧院再也不需要,因为无产阶级可以用“业余时间”创造出自己的剧院。集结在梅耶荷德周围的“戏剧的十月”理论家们寄望于群众性的广场戏剧,认为它能够把演员与观众打成一片。不少大导演、大演员在彼得格勒和其他地方用群众性的戏剧化演出来表示支持“戏剧的十月”。这些人当中有安年科夫^⑤、叶夫列伊诺夫^⑥、拉德洛夫^⑦、彼得洛夫^⑧、奥赫洛帕科夫^⑨。而梅耶荷德本人对数以千计的形式主义的行动持怀疑态度,他并未直接参加此类演出。^[19]

“戏剧的十月”的思想是通过戏剧局的媒体《戏剧信使》来宣传的。它的编辑是布留姆。这家媒体不妥协的风格是和梅耶荷德战士般的性格相符合的。

卢那察尔斯基一方面支持梅耶荷德创建新型革命艺术的努力,另一方面公开表示不同意他对模范剧院的态度。1920年他在《戏剧信使》12月号上发表《致我的论敌》一文,他写道“我可以委托梅耶荷德去摧毁旧的东西、坏的东西和创造新的东西。可是我不能委托他去保护旧的东西,同时又保护在革命氛围中那些生气勃勃地自行发展的东西……当现在发生小写的戏剧的十月的时候,那么,当然,把这些有重要价值的、在十月的风暴中好不容易保护下来的东西交给他是可笑的。”^[20]

身为戏剧局局长的梅耶荷德虽然非常激进,但是没有能够影响加入模范剧院联合会的那些剧院的命运,因为他们的体制、活动和物质供给都得到列宁和卢那察尔斯基签发的《关于戏剧事业统一管理的法令》在法律上的保护。

梅耶荷德在改革方面的活动是主要针对莫斯科那些没有模范级别的剧院。他开始有计划地在国内创建350座革命的“俄罗斯社会主义联邦共和国剧院”,从第一号开始往下编号。由梅耶荷德本人领导的剧院当然列为一号,列为二号的是过去的涅兹洛宾斯基剧院,三号是过去的科尔沙克剧院,四号是过去的夏里亚宾小工作室。接下去怎样编号还没有提出来过。梅耶荷德试

图采取一系列措施来重建戏剧生活。在每个莫斯科的剧院里都设有军事性的警卫部。

他还建议将所有的剧场工作者都充分调动起来,以便将“太多”的演员和导演从中央派往外省。他甚至建议把模范剧院的一部分道具捐献给某些外省剧院。他还命令更换剧院的入场券,代之以证章式的通行证,并且免费分发给工人和现役军人。

梅耶荷德那些比较温和的有关剧院改革的建议得到卢那察尔斯基的支持,有的则得不到赞成,或者必需修改,例如建设剧院大厦,或者建设“国际无产阶级剧院”之类的建议。

梅耶荷德身为戏剧局局长,却从事急风骤雨式的活动,显然是不可能长久的。1921年2月,在例行的职务变更时,他被解除了局长职务。

后来,卢那察尔斯基曾经谈到梅耶荷德在担任戏剧局局长时的所作所为,以及后来被免职的原因,他说“一意孤行的弗谢沃洛德·埃米尔耶维奇急匆匆地骑上了未来主义的战马,带领他的‘戏剧中的十月’的支持者们向‘反革命’的模范剧院的顽固堡垒进攻。尽管我对梅耶荷德疼爱有加,但是仍然不得不和他分手,因为如此片面的政策不但和我的观点相佐,而且和党的观点相佐。在征得教育人民委员部的同事们以及党的上级领导同意后,我不得不说,从国家行政的角度来看,梅耶荷德的极端路线是不可容忍的。”^[21]

要进一步认清“戏剧的十月”的本质,最好看看它最有代表性的剧目,首先是马雅可夫斯基的《宗教滑稽剧》。卢那察尔斯基曾经赞扬该剧“是在我们的革命影响下构思出来的唯一的剧本,因此它带有这个革命的热情的、大胆的、快活的、挑战的烙印。”^[22]

《宗教滑稽剧》的排练过程体现了革命后头几年的美学。其动机是全球性的、神秘性的,但又和滑稽表演的成分形成对比;英雄主义的成分则和讽刺性形成对比。圣经中全世界发洪水的故事与当下宏大的红色洪流形成对比。在方舟上,七对干净的人与七对不干净的人展开殊死的搏斗。

七对不干净的人(无产阶级)战胜了,于是把“不干净的人”(剥削者)抛入船舱,他们经过了地狱和天堂,为的是到达乐土。七个不干净的人便是革命群众,他们是演出中群体性的主人公,所谓“不干净”便是造反思想的化身。人物的服

装均体现出职业和种族的区别,但颜色都是一样的灰色,这种色彩代表着为自己的权利而斗争的民众。所有不干净的人都齐声或者个别地读着诗句,用的是统一的、提高嗓门而充满激情的朗诵风格。个性的和心理的特征完全被磨灭,剩下的只有统一的群众的特征。

群体性的主人公是革命时代的产物,带着起义的人群所具有的统一性和摆脱被奴役地位后的人们共同的特征,带着终于获得平等、兄弟亲情和共同体成员的感觉,这是在为自由而斗争过程中的产物。

人物的服饰——“工作服”的第一次试用表达了集体主义的追求,这种追求很快地就成了国内战争时代的严肃时尚。

剧本的第一稿上演时,卢那察尔斯基热烈地加以赞扬,他肯定没有想到,到了两年半以后,1921年春季,马雅可夫斯基写出了第二稿,进行了较大幅度的修改。和1918年的第一稿相比,马雅可夫斯基在剧本中补写了新场面和新人物,用以表现人们最关注的课题:和经济崩溃、投机倒把作斗争,电气化,国际形势等等。特别值得注意的是,剧中加入了对斯坦尼斯拉夫斯基领导的莫斯科艺术剧院的赤裸裸的讽刺和攻击。人们一眼就可以看出,这是对莫斯科艺术剧院演员在契诃夫的《万尼亚舅舅》一剧中用斯坦尼斯拉夫斯基“体验派”方法扮演角色的不怀好意的讽刺。

在梅耶荷德的“戏剧的十月”风行一时的时候,斯坦尼斯拉夫斯基和他的分歧确实是深刻和巨大的。首先表现在他们所要塑造的人物形象上。梅耶荷德在“戏剧的十月”中所要塑造的是所谓“新人”,它代表的不是人的个体属性,而是人的社会属性,所表现的戏剧冲突是外在于人的内心世界的冲突,这些特征构成了那些年代里“戏剧的十月”的艺术体系。梅耶荷德追求一种文献体的宣传鼓动剧,他的追随者们宣称,老旧的心理剧已经完全不合时宜,应该断然地把这种戏剧从“现代的战舰”上彻底抛弃掉。因此,他们对莫斯科艺术剧院和斯坦尼斯拉夫斯基的攻击绝不是偶然的。

另一方面,无产阶级文化派的活动家们同样对莫斯科艺术剧院的剧目采取了一种不容存在的态度,他们认为,在新时代,只有“群众”才能作

为戏剧的主人公。1921年,卢那察尔斯基就这个问题和无产阶级文化派的主要理论家之一克尔任采夫展开了论战。他指出,把革命中的主人公说成是“人群”(толпа)是“最大的无稽之谈”。他说,“人群绝对不是我们的革命英雄,列宁才是英雄,他代表着群众……”^[23]

由此可见,“戏剧的十月”的活动家们和无产阶级文化派虽然互相提防,然而在攻击莫斯科艺术剧院的时候却是异口同声。他们都涉及了事关国家的戏剧事业未来走向的两个概念。其一,国家文化在新的历史条件下如何有机地发展;其二,所谓在摧毁旧事物之后的“废墟”上创造“纯粹无产阶级文化”。无产阶级文化派始终坚持这种观念。克尔任采夫在1918年声称,新型剧院的建设必须经过“破坏的阶段”(стадия разрушения)。这种说法和无产阶级文化派自身的实践是完全矛盾的。他们广泛地依赖象征主义理论家的论断,可是却攻击斯坦尼斯拉夫斯基的创作是“唯心主义地理解人的天性”。

斯坦尼斯拉夫斯基非常关注“左翼阵线”(левый фронт)的探索,面对来自“左”的方面的压力,他勇气十足,毫不动摇地坚持自己对戏剧的本质和戏剧未来的观点。早在1918年在教育人民委员部戏剧局的会议上,他就提出人民究竟需要什么样的剧院的问题。最使斯坦尼斯拉夫斯基担心的莫过于演员的演技问题。他不止一次地声称“俄罗斯的剧场艺术正在死去”,“艺术剧院目前的使命是要扮演特殊的角色。”^[24]斯坦尼斯拉夫斯基产生了一个方案,就是要把莫斯科艺术剧院和它的所有工作室整合为一体,从而创造强有力的有若干分支的机制。当时的报刊正在持续地讨论把莫斯科艺术剧院迁移到外省的提议,而教育人民委员部戏剧局分管模范剧院的部门也在会上讨论“无产阶级需要模范剧院吗?”的问题,有人提出要开展斗争,全面地压缩模范剧院的数量,理由是这些剧院浪费着人民的税收,毒害着劳动人民的心理。^[25]

这就是说,以莫斯科艺术剧院为首的数量不小的“从旧社会来的”俄罗斯模范剧院正在面临着搬迁到外省和压缩经费的威胁。不难想象,俄罗斯幅员如此广大,横跨欧亚大陆,一旦把莫斯科艺术剧院等模范剧院迁移到外省,让它们脱离人口集中、经济与文化高度发达的中心城市,脱

离数以百万计的传统观众,那会是什么局面,什么命运,什么结果!它们可能会成为无源之水、无本之木,迅速地枯萎和死亡。这简直是一种艺术的流放,是武装斗争的“不容反驳的逻辑”在“戏剧的十月”的口号中的直接延续,它要求关闭旧的剧院:必须彻底地摧毁所有惯用的剧院形态,然后创造出某种从来没有过的形态。

要不要关闭“旧的剧院”,要不要把它们流放到外省去?关于这个问题,并不是戏剧界关门讨论的问题,而是当时布尔什维克党高层同样关心的问题。卢那察尔斯基再次挺身而出。在1918—1919年演出季的一天,他向列宁做了请示,列宁坚决支持了卢那察尔斯基的立场。

新生的苏维埃政权在列宁的直接参预下制定了党和国家领导剧院的原则。以莫斯科艺术剧院为代表的一大批旧剧院在新政权的保护下,使俄罗斯戏剧的现实主义传统排除左倾错误路线的干扰而得到发展进步。

3.3 1921年:梅耶荷德发表《斯坦尼斯拉夫斯基的孤独》引起轰动

1921年初,莫斯科艺术剧院正在准备排练果戈理的《钦差大臣》,此时,莫斯科开始发行新办的戏剧杂志《戏剧文化》(《Культура театра》)——模范剧院的机关刊物,其中有节目单和剧情简介等内容。刊物既主张通俗化,又努力保卫高雅文化,而旧式的模范剧院的传统恰恰有利于让人民了解这一文化。这一开端乍看起来并没有罪过,却招来了《戏剧信使》(《Вестник театра》)杂志暴风雨般的反馈,而这家杂志是受到梅耶荷德鼓励、并且站在《戏剧的十月》立场上的。^[26]

《戏剧文化》发表了埃弗罗斯^①的文章,指出莫斯科艺术剧院珍惜“活的传统”而不是死的传统。文章刚刚发表,当时在梅耶荷德剧院文学部工作的扎戈尔斯基^②就在《戏剧信使》上诋毁这些传统。他断言说《该隐》的经验表明,这条路已经僵化了,自然主义剧院的传统本身已经根除,从这个传统不但不能走向“革命”,甚至连走向“演变”都没有能力。

《戏剧信使》的另一位批评家干脆声明,说“现代剧院颓废的知识分子作家”(指埃弗罗斯)“展示着自己白色的阶级属性”。第三位作者借轻歌剧《安戈太太的女儿》的观众意见指出“现

在我们明白,由资产阶级残余构成的莫斯科艺术剧院的大多数观众,不善于坐上开往君士坦丁堡^③的战舰”。^[27]

写这篇文章的就是梅耶荷德。虽然他个人一直敬爱斯坦尼斯拉夫斯基,甚至崇拜他,可是却公开地和他的剧院开展斗争。作为教育人民委员部戏剧局局长,他决定像大炮齐射一样,发表一系列文章和报告,对莫斯科艺术剧院传统的思想与美学本质进行分析。在一篇梅耶荷德和贝布托夫、捷尔查文一起写的文章中,揭露了“心理自然主义”方法的“危险”,“更严重的是,它的简单的反戏剧的小市民习气感染了工人农民与红军的联盟。”^[28]

署名梅耶荷德和贝布托夫的重头文章起了一个有挑衅性、轰动性题目——《斯坦尼斯拉夫斯基的孤独》。作者认为“孤独地徘徊着的艺术家”的悲剧在于“这个人是为了带有夸张性的讽刺和悲剧魅力的戏剧而诞生的,他本应年复一年地顶住小市民敌对势力的进攻,摧毁和改变自己的高卢人的天然本性……却为了自己剧院的利益而向这些永远只会寻找闪光的二手货的专制者卑躬屈膝”。^[29]

梅耶荷德轻率地把斯坦尼斯拉夫斯基所有的发现和俄罗斯资产阶级的“社会订货”联系起来,结上一个扣子(“他们需要一团东西——用手摸得到!没有欺瞒!——熟悉的东西”)。梅耶荷德确信,“俄罗斯的扎科尼^④”不应该臆造出臭名昭著的体系来用于心理体验者的军队,这些人在走路、吃饭、喝酒、恋爱,穿着自己的西装上衣……”他预言道,“有一天大师会把一束写着‘体系’的传单抛向烧得发红的石头,就像果戈理那样。”^[30]言外之意是,斯坦尼斯拉夫斯基早晚要像果戈理把手稿抛进壁炉那样,把自己的“体系”烧成灰。

梅耶荷德利用莫斯科艺术剧院上演《该隐》的失败做文章“演出遭到了悲剧性的失败。并且还会是悲剧性的。并且不止一次。道路将是荆棘丛生的,一直到幻想家明白他应该一个人呆在最后的道路上。”这里说的“幻想家”当然是指斯坦尼斯拉夫斯基。

文章的结尾是乐观的“瓦赫坦戈夫,第三工作室,……凡是斯坦尼斯拉夫斯基上过课的地方,他都准备了可靠的解毒药”,“不要什么体验!

要大声的嗓门! 剧场性的步态! 身体的灵活性! 有表现力的手势语言! 舞蹈! 鞠躬! 击剑! 节奏! 节奏! 节奏”“斯坦尼斯拉夫斯基大声地叫卖着。高卢人的血在奔腾。”^[31]

在《斯坦尼斯拉夫斯基的孤独》一文中,梅耶荷德和贝布托夫引用莎士比亚戏剧中的台词:

他就是那个战士
从我们身边走过,
正当我们站岗的时候。
《哈姆雷特》

这段台词说的是死去的老国王,哈姆雷特父亲的幻影。

有个和梅耶荷德关系密切的年轻批评家马尔戈林,把斯坦尼斯拉夫斯基称为年老的潘塔洛涅^⑩,一个固执的死抱着某种幻想的人。马尔戈林问道“还有谁像他那样孤独地呆在自己的住宅里呢?”除此而外,曾经在1916年为莫斯科艺术剧院写过《斯捷潘切科沃村庄》一剧的剧作者沃尔肯·史泰因,虽然长年担任斯坦尼斯拉夫斯基的秘书,做过许多珍贵的观察,却也在1922年的《斯坦尼斯拉夫斯基》一书中得出结论“斯坦尼斯拉夫斯基未能使艺术剧院成为一家具有世界性保留剧目的剧院,然而他却拥有一些原创的剧目……他个人的话剧就是整个俄罗斯剧坛的话剧,这个剧坛是被禁锢于日常生活题材的上演剧目之中,受到舞台现实主义那种反剧场性的手法毒害,它又是如此适合通俗性作品、长篇小说和如此对舞台动作说来是危险的东西。”^[32]沃尔肯·史泰因所说的把斯坦尼斯拉夫斯基禁锢起来的现实主义,指的是契诃夫的话剧,其主人公是“形象干瘪苍白”的“类型,中不溜的人”。

沃尔肯·史泰因写道“他(斯坦尼斯拉夫斯基)出色的天赋不足以把剧院从那个平台上移下来,这个平台就是舞台现实主义,他本人把它如此地加固了。”

把斯坦尼斯拉夫斯基说成现实主义传统的牺牲品,这个说法无疑是违背事实的。其实,就在《斯坦尼斯拉夫斯基的孤独》一文发表一个月前,那些联合在杰尔查文周围的作者们在一期《戏剧信使》中谈到莫斯科艺术剧院的“众所周知”的方法,认为它有传染给工人、农民和红军战士的“危险”。这种说法证明,“莫艺”的方法是可以为广大大众所理解和接受的。

然而,“牺牲品”一说也产生了广泛的反响。连索波列夫,一个对“莫艺”的艺术深有好感的批评家,在评论沃尔肯·史泰因的《斯坦尼斯拉夫斯基》一书时,也支持那种斯坦尼斯拉夫斯基与“莫艺”的流派格格不入的观点。他写道“痛苦的孤独感正在蔓延,无法摆脱它。斯坦尼斯拉夫斯基的悲剧正在于此。”^[33]

在这片嘈杂的合唱中,“莫艺”的老朋友埃弗罗斯(Н. Эфрос)的声音与众不同。他在1918年就出版了第一部研究斯坦尼斯拉夫斯基的专著。书中对许多演出和角色作了形象的描述。埃弗罗斯研究了斯坦尼斯拉夫斯基探索的有机过程,这个过程和“莫艺”的发展是密不可分的。埃弗罗斯认为,当下斯坦尼斯拉夫斯基的“莫艺”的艺术是“正在获胜的、水平不断提高的现实主义”。他得出结论“我觉得,我能现在就和导演斯坦尼斯拉夫斯基告别,带着一种坚定和喜悦的信心,这就是,在他面前是广阔和漫长的道路,而他在艺术剧院的事业中投入的艺术思想与力量的巨大资本,将带来丰厚的回报,并使俄罗斯戏剧艺术受益无穷。”^[34]

斯坦尼斯拉夫斯基的学生米哈伊尔·契诃夫早在1919年就发表文章回击斯坦尼斯拉夫斯基的反对者,他写道:起哄和反对体系的是一些“对概念实际上不完整并且歪曲地理解”^[35]的人,他确信“体系是严肃全新的现象……这是第一种戏剧艺术的理论,这是戏剧史上的新时代。”他表示相信,“未来的一代人大概不会忽视这种新的奇妙现象。”^[36]

聂米罗维奇-丹钦科面对这股攻击模范剧院的浪潮也表明了自己的立场。虽然那种宣扬斯坦尼斯拉夫斯基是“孤独者”和“牺牲品”的流言使人难免以为斯坦尼斯拉夫斯基与聂米罗维奇-丹钦科这两位“莫艺”创建者和领导者的友谊产生了裂痕,可是,聂米罗维奇-丹钦科毫不含糊地做出了反应。他写信给斯坦尼斯拉夫斯基,说“不论是谁在离间我们,不管怎样挑唆我们争吵,我对您的态度和我对过去的谢忱都一如既往。”^[37]1921年5月1日,聂米罗维奇-丹钦科在回应梅耶荷德文章的草稿中写道“文章作者想让读者相信,在他们反对模范剧院,尤其是艺术剧院的态度里,他们完全是公平的,并且为了公开地证明他们承认斯坦尼斯拉夫斯基巨大

的天才……仿佛是为了写一份赞颂辞献给斯坦尼斯拉夫斯基这位罕见的导演和演员,并没有必要匆匆地全盘曲解事件,可是,在论战正酣之时居然用上撒谎的手段,作者到了如此滑稽的地步,真是比小品文式的论战文章有过之而无不及。”^[38]

在《斯坦尼斯拉夫斯基的孤独》一文发表后的年代里,梅耶荷德对莫斯科艺术剧院的态度有了很大的变化。梅耶荷德和第三工作室里的几个斯坦尼斯拉夫斯基弟子找到了共同语言,首先是瓦赫坦戈夫本人。梅耶荷德从谈话开始,逐渐过渡到实事。他和第三工作室成员座谈,同意参加他们的工作,为此向他们推荐了剧本《丁泰琪之死》。工作室的年轻人迷恋于大胆的、革命性的政治鼓动戏剧纲领,迷恋于梅耶荷德革新性的

发现。他们希望接受另一种观念,反对“室内心理主义”,反对“旧式的实验”而支持富于动态的“未来主义”的戏剧形式,这种形式是梅耶荷德在《朝霞》和马雅可夫斯基的《宗教神秘剧》中充分展示过的。^[39]

戏剧艺术中两个流派的斗争尖锐到了极端的地步。“戏剧的十月”的行动的是迫不及待的和进攻性的,提出了极端的虚无主义要求。所有这一切都不可能不刺激斯坦尼斯拉夫斯基。可是他并不急于回击,没有写“公开信”,没打算立即作什么改变。他只能真诚地、实在地打发自己的日子并且将自己蒙受的一切转化到艺术创作中,这就是他想做和能做的。

注释:

- ① 尤里耶夫(Юрий Михайлович Юрьев, 1872—1948) 俄罗斯与苏联演员、戏剧教育家,苏联人民演员称号(1939),斯大林一等奖金获得者(1943)。
- ② 彼得堡在1914—1924年称为彼得格勒。
- ③ 克尔任采夫(Керменцеб, Платон Мцхайлович, 1881—1940) 原姓列别杰夫(Лебедев),苏联社会活动家、革命家、经济学家、记者、翻译家。出生于医生家庭,父亲是国家杜马代表。曾在莫斯科大学法律系学习。1904年被捕,开除莫斯科大学学籍。在狱中认识革命家加米涅夫等人,后来在下诺夫戈罗德加入俄罗斯社会民主工党。1906年再次被捕,被叛流放伏尔加格勒三年,三星期后逃跑,1906—1912年在布尔什维克《星火》报和《教育》杂志工作。1912—1917年侨居国外,参加布尔什维克在巴黎、伦敦、纽约等地的组织,后来于1917年经日本回到俄罗斯,在《真理报》当记者。1917年7—12月做过《新生活报》的记者。十月革命后,于1918—1927年担任记者、编辑和外交工作。1928—1940年从事党政机关工作。其中,1928—1930年任党中央宣传鼓动部副主任,1936—1938年任苏联人民委员苏维埃所属的艺术事务委员会主席,在此期间处理了关闭梅耶荷德剧院的案子,并亲笔撰写了《异己的剧院》一文。1938年1月17日,日丹诺夫在一次高层会议上严厉批评了艺术事务委员会和它的主席在很长的时期内听任梅耶荷德剧院存在。两天后,1月19日,克尔任采夫被免职。从当年4月起调任苏联小百科全书出版社总编辑兼社长、大百科全书出版社副社长等职。1940年死于心脏病。
- ④ 皮奥特洛夫斯基(Адриан Иванович Пиотровский, 1898—1937) 俄罗斯苏联翻译家、哲学家与剧作家、文学理论家、戏剧批评家。列宁电影制片厂的艺术指导,俄罗斯功勋艺术家(1935)。
- ⑤ 安年科夫(Юрий Павлович Анненков, 1889—1974) 俄罗斯、法国的写生画家和素描画家,戏剧和电影的美术设计师,俄罗斯先锋派著名人士,文学家。
- ⑥ 叶夫列伊诺夫(Николай Николаевич Евреинов, 1879—1953) 俄罗斯与法国导演、剧作家、理论家和戏剧革新家,戏剧艺术历史家、哲学家、演员、音乐家和心理学家。
- ⑦ 拉德洛夫(Сергей Эрнестович Радлов, 1892—1958) 苏联戏剧导演与教育家、剧作家、理论家与戏剧历史家。俄罗斯功勋演员(1933)、俄罗斯功勋艺术家(1940)。
- ⑧ 彼得洛夫(Николай Васильевич Петров, 1890—1964) 苏联戏剧导演、俄罗斯人民演员(1945)。斯大林一等奖金获得者(1948)。
- ⑨ 奥赫洛帕科夫(Николай Павлович Охлопков, 1900—1967) 俄罗斯、苏联戏剧与电影演员,教育家。梅耶荷德的学生,从1943年起领导马雅可夫斯基剧院,苏联人民演员(1948)。
- ⑩ 埃夫罗斯(Николай Ефимович Эфрос, 1867—1923) 俄罗斯戏剧批评家,记者,编辑,编剧,电影批评家,翻译,戏剧史家,莫斯科艺术剧院院史编撰者。
- ⑪ 扎戈尔斯基(Владимир Михайлович Загорский, 1883—1919) 革命者,党的活动家,曾任俄共(布)莫斯科市委

书记。

- ⑫ 君士坦丁堡是拜占庭帝国首都,公元324—330年由君士坦丁大帝建于拜占庭原址。1204年成为拉丁帝国的都城。1261年被拜占庭人夺回。1453年为土耳其人占领,更名为伊斯坦布尔。
- ⑬ 扎科尼(Ermene Zacconi, 1857—1947)意大利演员,戏剧艺术中自然主义倾向的代表,为深入表演人物形象,过分突出了剧中人物心理上和生理上的痛苦。
- ⑭ 潘塔洛涅是意大利即兴喜剧中一个戴面具的人物,披着披风,身穿很长的红色裤子,他的面具可以追溯到古希腊喜剧和意大利文艺复兴时代的小说中。

参 考 文 献

- [1] См.: Советский театр. Документы и материалы. 1917—1967. Русский советский театр 1917—1921. Л., 1968: 74.
- [2] Юрьев Ю. М. Записки. В двух томах. Том II. Л.-М., 1963: 238.
- [3] Русский советский театр. 1917—1921: 41.
- [4] См.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд М.: 1969: 233.
- [5] Блюм В. Жалеть ли // Театральная Москва. 1920: 2.
- [6] См.: Виноградская И. Указ. соч. Т. 3.: 175.
- [7] Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 1. М.: 374—375. 斯坦尼斯拉夫斯基全集(第一卷),史敏徒,译,郑雪来,校,北京:中国电影出版社,1958: 440.
- [8] Шалыпин ФЛ. Указ. соч.: 362.
- [9] Революция и театр//Красная газета. 1919: 4.
- [10][11] Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1963—1967: 465 466.
- [12] Театры бесплатны//Красная газета. 1 февраля 1919: 4.
- [13] Луначарский А. Указ. соч.: 101.
- [14] См. Дмитриевский В. Н. Театр и зрители. Советский театр 1917—1991. М., 2013: 37.
- [15] Керженцев П. М. Творческий театр. Пгд., 1920: 151.
- [16] Анд. Пиотровский. Æðñèèð ãàñèñòàííèèð ÿðç-áññòà 1919—1922 áá. // xA61ñññ ððçáññòàð. x A6*ñèóññ, 1926: 55.
- [17] Ðóáñèóðèé É. È. Ðáæèññ ð Ìáéáððèíá. Í.: Íóóèð, 1969: 527 ñ.
- [18] Áññðíèé ðáñíðèéñà èñéóññòà. 1921: 70.
- [19] Ñðáñðððññ ñúðáñèý ВТО 7 èñý 1934 áñàð, ññáýù, ññáí Óáðððñèññó Ìèóýáðí.
- [20] Луначарский А. В. Моим оппонентам [J]. Вестник театра. 1920: 4.
- [21] Ëóáð ð ððñèé Á. Á. Ñúððíèá ññ ð èñáñèé. — Ó. 3. — Ñ. 303.
- [22] 余振,主编.马雅可夫斯基选集(第三卷)[M].北京:人民文学出版社,1986: 36.
- [23] Луначарский А. В. Соч. В 8-ми т. М., 1964: 234.
- [24] Цит. По кн.: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. М., 2003: 16.
- [25] См.: Климова Л. П. К. С. Станиславский в русской и советской критике. Л., 1986: . 93.
- [26][27] Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917—1938. М.: Наука, 1977: 51.
- [28] Всеволод Мейерхольд, Валерий Бебутов, К. Державин. О драматургии и культуре театра. Вестник театра, 1921: 87-88.
- [29][31] Всеволод Мейерхольд, Валерий Бебутов. Одиночество Станиславского. Вестник театра, 1921: 89-90.
- [30][39] Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917—1938. М.: Наука, 1977: 51—52 52.
- [32] Волькенштейн В. М. Станиславский. М., 1922: 89-90.
- [33] Соболев Ю. Судьба Станиславского. Рупор, 1922: 13.
- [34] Эфрос Н. К. С. Станиславский (Опыт характеристики). Пг., 1918: 113 ,114.
- [35][36] Чехов М. А. О системе Станиславского. — Горн, 1919, кн. 2-3: 72 ,75.
- [37] См.: Климова Л. П. К. С. Станиславский в русской и советской критике. Л.: Искусства, 1986: 94.
- [38] Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. 3. М.: 2003: 149-150.

(下转第106页)

- 2005: 143.
- [33] Noel Stock. *The Life of Ezra Pound* [M]. New York: Avon ,1974: 397.
- [35] Wendy Flory. "Pound and Antisemitism" in *The Cambridge Companion to Ezra Pound* by Ira B. Nadel [M]. Shanghai Foreign Language Education Press 2001: 288-289.
- [36] 朱伊革. 跨越界限: 庞德诗歌创作研究 [M]. 上海: 三联书店 2014: 153.

A Probe Into American Poet Ezra Pound's Anti-Semitism

HU Ping

(School of Foreign Languages ,Shanghai University of Engineering Science ,201600 ,Shanghai ,China)

Abstract Ezra Pound , a modern American poet , is the one with strong anti-Semitism. His anti-Semitism is related not only to his hostility to usury , but also to his deeply-rooted phallocentrism , his attitude or prejudice to Judaism and Hebrew culture. In his discourse and ideology , Jews seem to be a symbol of "a negative principle" and "the power of putrefaction". He thinks Jews are the origin of usury and they are the symbols of castrators and destroyers. They are both "ungenerative" and "anti-generative". It is they that have caused the depravation of the West. Besides , Pound's anti-Semitism also bears a profound social and historical imprint , which is a miniature of the anti-Semitic trend at that time and a manifestation of the collective unconsciousness of anti-Semitism in the West.

Key Words Pound; anti-Semitism; usury; phallocentrism; collective unconsciousness

(上接第 100 页)

The Disagreements and Debates between Stanislavski and Meierkhold: From the Creation of Moscow Art Theaters to the October Revolution

CHEN Shixiong

(College of Humanities , Xiamen University , 361005 , Xiamen , China)

Abstract It is no doubt that Stanislavski and Meierkhold are the most far-reaching directors who made the greatest contribution to Russia's drama development in the 20th century. Both of them set up their own theaters and developed their own art system concerning performing and directing. However , until now , we have not gained a deeper understanding about the long lasting , serious and far-reaching effect of their disagreements and debates. Furthermore , we also lack sufficient understandings about what they have in common and the necessity of their conducting cooperation finally. Due to the space limitation , this paper will first of all make an introduction about how their disagreements arose and developed during the period of from the creation of Moscow art theaters to the October Revolution , then making reviewing and commenting in a serializing way.

Key Words Stanislavski; Meierkhold; disagreements and debates; experiencing art; expressing art; supposition; naturalism; realism; formalism